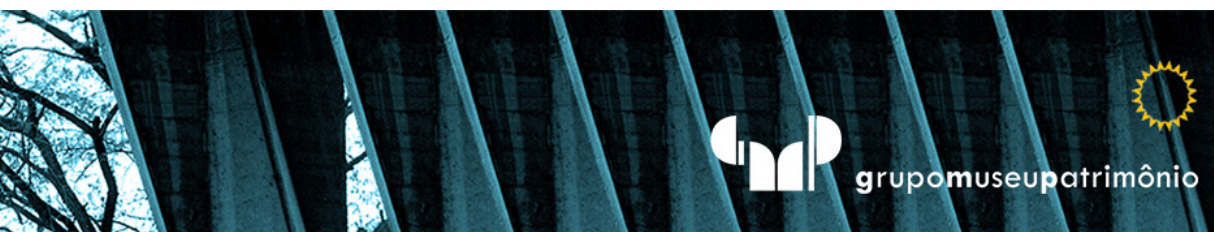


REVISTA ARA Nº 1 - PRIMAVERA+VERÃO, 2016 • GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO FAU-USP



Aspectos do Objeto Inserido na Casa-Museu

Aspects of the Object in the House-Museum

Paulo Eduardo Barbosa

*Arquiteto e Urbanista, doutorando na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo, Brasil. pauloarqbarbosa@gmail.com*

Resumo

Este ensaio procura relacionar aspectos do *objeto* inserido no museu, na especificidade dos seus procedimentos, e debater, amparado por visões de autores que se dedicaram ao tema, como o significado atribuído ao objeto museal se diferencia quando adentra a *casa-museu* dada a natureza da instituição.

Palavras-Chave: objeto doméstico, recepção, significado

Abstract

This essay tries to relate aspects of the *object* inserted in the museum, the specific procedures, and debate, supported by visions of authors who have dedicated themselves to the subject, as the meaning attributed to the museum object changes inside the *house-museum*, according the nature of the institution.

Keywords: household object, reception, meaning

O OBJETO NA COLEÇÃO

“Conhecer a nós mesmos na história é ver a nós mesmos como objetos; é ver a nós mesmos no modo da terceira pessoa em vez de deliberar e agir como sujeitos e agentes na primeira pessoa.”

Akeel Bilgrami¹

Data de 1994 a descoberta feita pelos espeleólogos franceses das cavernas de Chauvet, em Pont-d’Arc² no distrito de Ardèche, sul da França, em que foram encontrados os vestígios de ocupação humana de 37 a 35.000 anos contestando (ainda que temporariamente, até alguma próxima descoberta) as afirmações de Kryzstof Pomian³ que atribuía àqueles que

¹ Professor de filosofia e diretor do *Heyman Center for the Humanities*, da Universidade de Columbia, Nova Iorque- E.U.A. Akeel Bilgrami, “Prefácio”, in SAID, Edward W. Humanismo e crítica democrática. São Paulo: Cia. Letras, 2007, p.12 (2004).

² Em 2010, o diretor Werner Herzog filmou em tecnologia 3D “A caverna dos sonhos perdidos” com base na descoberta. Atribui-se ao isolamento provocado por deslizamentos de terra a preservação deste sítio arqueológico.

³ Filósofo, historiador e ensaísta polonês, diretor acadêmico do Museu da Europa em Bruxelas, Bélgica e professor na *École des hautes études en sciences sociales* em Paris e editor da Revista *Le Débat*.

habitaram a Gruta de Hyéne em Arcy-sur-Cure a chancela de primeiros colecionadores. Segundo o autor, neste texto seminal sobre coleções⁴, já havia passado muito tempo para que se reunissem o exercício de atividades econômicas que proporcionavam meios de subsistência (testemunhados por artefatos datados de 2,5 milhões de anos) e o tempo livre para acumular ou produzir objetos que representassem o invisível testemunhando a emergência da cultura.

“Qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais mantidos temporária ou indefinidamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado e preparado para este fim, e expostos ao olhar do público”

Krzysztof Pomian⁵

O conceito examina a operação de representação do invisível pelos objetos⁶, contudo, ao afirmar a conquista da linguagem a engendrar o significado contribui para aproximar os mundos das coleções particulares às dos museus. Segundo a classificação proposta pelo autor, o *semióforo*, objeto sem valor de uso e dotado de significado, se opõe às coisas, objetos úteis, porém, reconhece e matiza a classificação, indicando objetos com ambas as funções.

Os museus ocidentais, entre os quais se reconhece a instituição *Museum Ashmoleanum, Schola Naturalis, Historiae, Officina Chimica* da Universidade de Oxford criado no ano de 1683, como sendo seu marco fundador, partem dos gabinetes de curiosidades na direção de estabelecer critérios classificatórios e cronológicos próprios do Iluminismo na organização dos objetos cujo propósito inicial ligou-se à academia e à possibilidade de se oferecerem à pesquisa. Transformam-se, os museus, ao longo dos séculos, de acordo com

⁴ Krzysztof Pomian, “Coleção”, Enciclopedia Einaudi, in: GIL, Fernando (coord.), História e Memória. Porto, Portugal: I. Nacional/Casa da Moeda, 1985. (1984)

⁵ Idem nota 5, p. 53

⁶ Pomian afirma que quando A representa B, o mecanismo de representação do invisível pelo objeto de coleção é a superioridade do invisível sobre o visível dada pela mitologia, religião, ciências e artes.

Lilia Schwarcz, em “depósitos ordenados de uma cultura material fetichizada e submetida à lógica evolutiva”⁷.

Estas instituições ampliaram enormemente seu papel dentro das sociedades ao longo do século XX, reafirmando-se como locais de referência e de síntese, reinventando-se e oferecendo modelos alternativos. Em toda a jornada, de acordo com autores dedicados ao estudo da museologia, o *objeto* mantém sua posição protagonista e perde seu valor de uso quando adentra ao museu⁸. Em substituição, passaria a ter outros significados. Valeria dizer também que cada tipo de museu confere valor específico aos seus objetos. Assim uma cadeira num museu dedicado ao design tem valor diverso de uma cadeira num museu de tecnologia ou numa casa-museu.

Charles Saumarez Smith⁹ afirma que o alto idealismo e as intenções acadêmicas dos museus estão quase esquecidas. Um dos problemas que os museus enfrentariam, segundo Smith, é precisamente a ideia de que os artefatos podem e devem ser separados de seu contexto original de posse e uso e exibidos num ambiente de diferente significado, atribuído a eles por um *poder superior*. Conceitos medulares na autoridade dos museus seriam a segurança e neutralidade do seu ambiente, em que, removidos das transações cotidianas, os artefatos escapariam da decadência de sua aparência física. Este ideário supõe que os museus atuem fora da zona em que os artefatos mudam de proprietários e de significado epistemológico, o que seria falso.

⁷ Lilia Moritz Schwarcz, “O nascimento dos museus brasileiros”, in: Miceli, Sérgio. História das ciências sociais no Brasil. São Paulo: Vértice/Idesp, 1989, p.34, (1989).

⁸ Não sendo esta uma regra geral, posto que alguns exemplos como o Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA, podiam comercializar suas obras.

⁹ Britânico, historiador da cultura especializado em história da arte, design e arquitetura formado no *Kings College*, Cambridge, foi diretor do *Victoria & Albert Museum* de Londres. Charles Saumarez Smith, “Museums, artifacts and meanings”, in Vergo, Peter (org.), *New Museology*. Londres: Reaktion Books, 1989.

O OBJETO NA CASA-MUSEU

A casa-museu, tipologia específica dentre os muitos modelos de museu, delineia-se no século XVIII, todavia é a partir dos anos 1930 que passa a integrar esta categoria museal, como a concebemos no ocidente, quando lhes são dedicados estudos acadêmicos à procura de delimitar uma área de atividade. Diferentemente do que ocorre em outras instituições similares, o objeto faz parte de um conjunto, aliado que está à arquitetura, ao mobiliário, e se conecta a estes outros elementos na missão de conferir veracidade material a um roteiro cumprindo função submissa ao projeto museológico a engendrar enredo seja biográfico, seja ligado a fato histórico. As peças compõem, junto com a disposição do mobiliário e a determinação de percursos, a cenografia que procura contar uma história apoiada em certa visualidade contextualizada. Esta operação confere característica específica aos procedimentos relativos ao objeto, cuja presença na casa-museu é usualmente categorizada pelo plano museológico.

A representação operada pelos artefatos, no caso doméstico, é engendrada pelo enredo e história. Sua inserção na casa ampara diversas possibilidades de pesquisa, configurando inúmeros olhares, entre os quais o estudo do relacionamento simbiótico entre estes e a formação das identidades sociais diferenciadas pelo gênero, como levantado por Vânia Carneiro de Carvalho¹⁰ que afirma a função de representação do objeto na possibilidade de ligar a personagem a um grupo social, a uma época, citando o caso da caneta de Prudente de Moraes que, como outros objetos masculinos, “podem transcender a espacialidade e materialidade da casa e fazer referências a uma

¹⁰ Doutora em História Social, professora do Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da FFLCH-USP é vice-diretora do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

dimensão nacional”¹¹. A autora explora a potência de representação dos objetos conectados às noções sociais de gênero.¹²

São várias as dimensões potenciais do objeto na casa-museu a conferir *status* de documento como afirma Maurice Halbwachs¹³ apontando que não é o indivíduo isolado e sim o grupo ao qual pertence o agente submisso à influência da natureza material. Ao avaliar comunidades em diáspora o autor conclui: “quando os membros de um grupo estão dispersos e não encontram nada, em seu novo ambiente matéria, que lhes lembre a casa e os quartos que deixaram, se permanecerem unidos através do espaço, é porque pensam nesta casa e nestes quartos”¹⁴.

Ressalte-se nas percepções do objeto inserido na casa-museu, as possibilidades abertas a partir da *recepção*, da forma como é vista por Hans Robert Jauss¹⁵. O autor afirma que a recepção é sempre um fato social condicionado pelo *horizonte de expectativas* e sujeito aos desafios propostos. Jauss propõe medir o caráter artístico do objeto, denominado *diferença estética*, na capacidade de alargar o horizonte de expectativas propiciado por sua recepção. Deste modo, se os objetos do quarto assumem centralidade na casa-museu cujo escopo é o patrono homenageado, por sua possibilidade de intimidade máxima entre o *receptor* e a condição humana da personagem no cenário doméstico, estaria justificada a substituição de elemento original por

¹¹ Vânia Carneiro de Carvalho, “Gênero e Artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material -São Paulo, 1870-1920”. São Paulo: Edunesp/Fapesp, p.52, 2008.

¹² Carvalho desenvolve a ideia de que enquanto o repertório masculino se caracteriza por objetos de cunho autobiográfico, pode-se dizer que a mulher constrói a biografia familiar. Para a autora, “a natureza biográfica do repertório feminino estaria determinada por sua atividade biológica, mas também social e cultural de reprodutora.” (idem nota 12, p.92)

¹³ Sociólogo francês da escola durkheimiana que criou o conceito de memória coletiva.

¹⁴ Maurice Halbwachs, “A memória coletiva”. São Paulo: Centauro, 2004, p. 139 (1968).

¹⁵ Hans Robert Jauss (1921-1977) desenvolveu estudos em Filologia do Romance, Filosofia, História e História e Cultura Germânicas. Foi aluno de Martin Heidegger e Hans-Georg Gadamer. Conceitos centrais da Estética da Recepção encontram-se postulados em suas principais obras: Hans Robert Jauss, “A História da Literatura como provocação à teoria literária”. São Paulo: Ática, 1984 (1974) e Hans Robert Jauss, “*Pour une esthétique de la réception*”. Paris: Gallimard, 1990 (1972).

uma cópia, da forma como se pode experimentar na casa natal do presidente francês Charles de Gaulle em Lille na França, em seu leito infantil? A proposição em Lille, ao remeter o visitante ao esperado mundo ingênuo da infância, aproximaria estadista e receptor da maneira esperada por todos os públicos? Este cenário parece explicar mais os limites do enredo sugerido que a história da personagem.

O procedimento relativo ao objeto poderia estar de tal forma à serviço da história a ser contada que justificaria sua substituição pela cópia, contrariando o conceito de autenticidade¹⁶ como um dos princípios régios da instituição museal? A ideia de aura poderia auxiliar no aprofundamento desta questão e para seu detalhamento recorro às observações feitas por Georges Didi-Huberman¹⁷ relativas ao objeto de arte minimalista. O autor afirma que a intenção era produzir volumes que não indicassem outra coisa senão eles mesmos como proposta para eliminar *a ilusão*. À procura de deste objeto sem marco temporal ou espacial além dele mesmo, todo sem partes, artistas como Donald Judd, Richard Morris, Richard Serra entre outros criaram para o autor uma *estética da tautologia*, buscando subtrair do objeto qualquer jogo de significação ou temporalidade ao utilizarem materiais como o plexiglass e espelhos, de modo a conferir ausência às formas puras dos prismas e chapas de aço.

Entretanto, ao problematizar a condição do objeto minimalista, Didi-Huberman reconhece nele um propósito relacional e para além das experiências e tempos

¹⁶ Autenticidade é um conceito sobre o qual se debruçaram vários intelectuais e, entre eles Walter Benjamin: "O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo." Walter Benjamin, "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", in Obras escolhidas Vol I (Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura), trad. e org. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.167 (1955).

¹⁷ Filósofo e historiador de arte, lecciona "antropologia do visual" na *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, em Paris. Georges Didi-Huberman, "O que vemos, o que nos olha". São Paulo: 34, 2010 (1998).

na fruição da peça, sua latência. Ao procurar detalhar a *aura benjaminiana* do objeto artístico, opõe a crença, momento máximo de significação, à tautologia, condição da sua materialidade pura, reconhecendo o que chama de imagem dialética ocasionando multiplicidade de interpretações possíveis.



Figura 1: 4.213 bitucas de cigarro descartadas pela personagem Fusün, colecionadas por Kamal, personagens do romance *O Museu da Inocência* de Orhan Pamuk, expostas em vitrine no museu homônimo instalado em casa de Istambul, Turquia. Foto: Refik Anadol Fonte: <https://craftcouncil.org/magazine/article>

OBJETO TRANSFORMADO

O objeto inserido na casa-museu torna-se elemento de um conjunto e nele se expressa, de tal modo que o significado inferido a um quadro de Cândido Portinari, exposto na sala da casa-museu Guilherme de Almeida no bairro do Sumarezinho em São Paulo, se constrói em sua possibilidade de identificar a biografia da personagem homenageada como o poeta ligado ao grupo do movimento modernista da cidade de São Paulo, nos anos 1920. Assim busca-se reconstruir o universo estético composto por outras obras expostas na ambientação, na forma característica de disposição dos móveis e até no uso dado aos compartimentos da casa. O mesmo quadro, se emprestado a uma exposição retrospectiva do pintor modernista haverá de se oferecer à uma percepção diferente, inserido em uma cronologia, ou mesmo em comparação temática.

A função instrumental dada ao objeto no âmbito da ação cultural de uma casa-museu pode ser observada na valorização do sentimento de pertencimento para a comunidade imigrante, no caso da constituição do museu Van Eesteren em Amsterdam, Holanda. Como estratégia na inserção de populações estrangeiras que acorreram à Europa recentemente, novos moradores do conjunto habitacional projetado pelo arquiteto modernista Cornelius Van Eesteren nos anos 1930 e construído em 1950. Os habitantes originais do conjunto foram convidados por um comitê comunitário a doar objetos da decoração dos apartamentos projetados para os trabalhadores holandeses e, a partir destes, puderam reconstruir uma unidade habitacional como casa-museu oferecendo possibilidade de educação patrimonial aliada a integração social destas populações. Encontros entre antigos e novos moradores na reconstituição do espaço doméstico original, mostraram-se eficientes ferramentas de integração social gerando resultados de âmbito local.

O Museu da Inocência¹⁸ de Istambul é a casa-museu a materializar e ampliar a recepção da obra literária homônima de Orham Pahmuk¹⁹. O escritor afirma que concebeu o museu e a novela simultaneamente, deixando que objetos comprados no mercado das pulgas e outros capturados em casas de amigos guiassem sua prosa. Ao instalar o museu em uma casa transformada musealizou a vida cotidiana da capital turca na segunda metade do século XX, período de grandes transformações culturais e sociais em seu país. Objetos ordinários hipoteticamente colecionados pela personagem Kemal, sob o pretexto de terem sido tocados por sua amada Fusün, são expostos em vitrines numeradas de acordo com os capítulos do livro que engendraram. Sob essa regra, artefatos triviais como “bitucas” de cigarro são expostas como itens de coleção, situação estranha a outras tipologias de museu, atestando possibilidades de esgarçamento do conceito de objeto musealizado.

O objeto de arte adquire característica polissêmica semelhante à própria casa-museu, na diversidade de significados que lhe confere o enredo. O mesmo se opera relativamente aos objetos de uso doméstico que são elevados à condição de elementos de uma coleção não pelos usuais critérios museais de excepcionalidade, raridade, valor artístico, mas por contribuírem na composição do universo íntimo da personagem homenageada.

¹⁸ Orham Pahmuk, “O museu da inocência”. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

¹⁹ Romancista turco, Prêmio Nobel de Literatura em 2006.